

УДК 7.037.4
ББК 85.105(3)

Беликова Мария Андреевна

Аспирантка сектора современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Ключевые слова: немецкое искусство, берлинский дадаизм, новая вещественность, *pittura metafisica*, новый человек.

Беликова Мария Андреевна

Pittura metafisica и «новый человек» в немецком искусстве 1920-х годов

В статье рассматриваются идейно-художественные взаимосвязи немецкого искусства 1920-х годов с итальянской метафизической живописью. Автор подробно разбирает тексты и манифесты итальянских и немецких художников, выявляя общие теоретические воззрения на искусство обеих сторон. В центре внимания автора – образ «нового человека» в немецком искусстве, который, зародившись в контексте экспрессионизма, получил в 1920-е годы иное выражение и значение. При помощи стилистических принципов *pittura metafisica*, а также ее главного персонажа – манекена – немецкие художники создали собственную версию «нового человека». Берлинские дадаисты и представители новой вещественности оставляют за рамками метафизический смысл, изначально заложенный в манекенах К. Карра и Дж. де Кирико, и помещают «нового человека» в современные им социально-политические реалии Веймарской Германии, создавая таким образом злободневное искусство.

Belikova Maria A.

PhD student at the Department of Modern and Contemporary Western Art, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-3470-7103
belikovamaria@yandex.ru

Key words: German art; Berlin Dada; new objectivity; *pittura metafisica*; "new man".

Belikova Maria A.**Pittura Metafisica and a "New Man" in the German Art of the 1920s**

The presented article deals with ideological and stylistic interrelations of Weimar art of the early 1920s with Italian metaphysical painting. The author examines in details the texts and manifestos of Italian and German artists, revealing the general theoretical views on the art of both sides. The author focuses on the image of the "new man" in German art, which originated in the context of expressionism, and received a different expression and meaning in the early 1920s. With the help of stylistic principles of *pittura metafisica*, as well as its main character – a dummy – German artists have come up with their own version of the "new man". Berlin Dadaists and the representatives of the new objectivity leave behind the metaphysical meaning, that originally laid down in C. Carra's and G. de Chirico's mannequins, and put the "new man" in Weimar socio-political realities, thus creating an art of highly topicality.

Введение

С 1920-х годов в немецком искусстве начинают устойчиво появляться загадочные персонажи – манекены, роботы, автоматы, присутствие которых не может быть осмыслено в полной мере, если оставаться исключительно в рамках художественного контекста Веймарской Германии. Исследователями было уже отмечено, что формирование новой художественной эстетики межвоенного периода в Германии проходило под влиянием метафизической живописи Италии [11; 15], и в этой связи наибольший интерес у немецких художников вызывало творчество двух итальянских мастеров – Джорджо де Кирико и Карло Карра. Именно через обезличенных манекенов итальянской *pittura metafisica* немецкие художники пытались репрезентовать так называемого «нового человека» – типичного героя межвоенной эпохи, образ которого мог варьироваться от обывателя-конформиста, не имеющего ни в чем собственного мнения, до инженера-техника, конструирующего в своих чертежах новый мир будущего.

«Новый человек» дадаистов был прямой оппозицией к «новому человеку» экспрессионистов, которые ратовали за духовное обновление человека и мечтали о новом мире, выстраивая утопические идиллии о всеобщем братстве и безграничной любви людей друг к другу. Подобные идеи можно найти, например, в статье писателя, режиссера и художника Лотара Шрейера «Новый человек», вышедшей в экспрессионистском журнале *Der Sturm* в 1919 году [13]. Исследователь Михаэль Штарк подчеркивает, что дадаистам было чуждо практически религиозное поклонение абстрактному «новому человеку» и они комментировали подобные умонастроения экспрессионистов «с саркастической иронией и циничной полемикой» [10, с. 97], предлагая обществу свою версию «нового человека», более приземленную, но зато подходящую, на их взгляд, реалиям того времени.

В статье будут проанализированы теоретические тексты итальянских художников, а также статьи и манифесты дадаистов в целях сравнения мировоззренческих установок обеих сторон, а также выявления сходства и различия во взглядах касательно предназначения и сущности искусства. Осмысление теоретического базиса позволит перейти к следующему этапу анализа и подробно рассмотреть стилистическое и тематическое влияние *pittura metafisica* на немецкое

искусство 1920-х годов. В статье будет предпринята попытка выявления своеобразия «нового человека» в немецкой живописи и графике исследуемого периода, а также того, чем его образ обязан итальянской метафизической школе.

Теоретические аспекты: от текста к тексту

Влияние итальянской метафизической живописи в начале 1920-х годов на немецких художников было действительно значительным. Репродукции работ Карло Карра и Джорджо де Кирико регулярно публиковались в журнале *Valori plastici* и были хорошо известны в Германии. Берлинские дадаисты не раз упоминали имена итальянских художников в своих статьях и манифестах. Причину, по которой немецкие художники оказались более восприимчивыми к *pittura metafisica*, чем к любому другому современному на тот момент художественному направлению, следует искать в культурном контексте исследуемого периода. На художественной сцене Германии начиная с XX века доминировали авангардные течения, во главе которых находился экспрессионизм. В межвоенный период, однако, его потеснили такие направления, как дадаизм, а затем и новая вещественность, большинство представителей которых имело за плечами на раннем этапе творчества экспрессионистский опыт. Как правило, это были *молодые люди*, которые либо принимали активное участие в военных событиях Первой мировой войны, либо так или иначе видели ее разрушительные последствия для индивида, общества и всей страны в целом. В этой связи для нового поколения художников была характерна четкая антимилитаристская позиция. Отрезвляющий военный опыт, а также тяжелая социально-экономическая и политическая ситуация в стране поспособствовали во многом тому, что экспрессионизм стал восприниматься целым рядом молодых художников как неуместный и нелепый анахронизм довоенной эпохи.

Здесь амплуа главных обидчиков экспрессионизма взяли на себя берлинские дадаисты, о чем свидетельствуют многочисленные нападки в статьях и манифестах Г. Гросса, Р. Шлихтера, Р. Хаусмана и Дж. Хартфилда. Так, например, в коллективной статье вышеупомянутых авторов «Законы живописи» 1920 года (неопубликованной при жизни авторов) говорится следующее: «Материалистическая картина

базируется на пластичности и точности, а не на нерешительности субъективных впечатлений или духовных вибрациях» [7]. И далее: «Живопись – это коллективное явление» [7]. Под материалистической картиной художники имеют ввиду произведение, которое базируется, по сути, на академическом рисунке, выполненном с учетом понимания формы, перспективы, света и теней вкупе с грамотной живописной составляющей – знанием обширной цветовой гаммы. Художники, ссылаясь на самого Леонардо да Винчи, призывают вновь своих коллег по цеху научиться быть внимательными наблюдателями окружающей их действительности, а не уподобляться экспрессионистам, искусство которых, по их мнению, представляет собой «произвол и потерю формы» [7].

Рихард Хюльзенбек, один из отцов-основателей дадаизма, писал, что экспрессионизм – это «жест усталых людей, желающих выйти прочь из самих себя, чтоб забыть время, войну и страдание» [1, с. 28]. В своей статье «Возврат к предметности в искусстве» Рауль Хаусман называет экспрессионизм «искусством изолгавшейся глупости» [1, с. 111], «отвратительным затемнением вещей» [1, с. 111]. «Экспрессионизм, возникший за рубежом, превратился в Германии, согласно старой доброй традиции, в сытую идиллию и ожидание достойной пенсии...» [2, с. 206], – говорится в одном из дадаистских манифестов. Более того, совместная статья Джона Хартфилда и Георга Гросса, в которой авторы помимо всего прочего нападают на художника-экспрессиониста Оскара Кокошку, и вовсе вышла в печать под заглавием «Художественное отребье» [2, с. 226–235], прямым текстом сообщая читателям мнение дадаистов об экспрессионизме.

Упрекам, обвинениям и злым насмешкам дадаистов в адрес экспрессионизма нет конца, и список подобных цитат может быть при желании продолжен. Парадоксально, но именно дадаисты были первыми, кто в послевоенное время стал ратовать за возвращение к академической традиции в живописи, устраивая параллельно при этом на улицах и в общественных заведениях Берлина невиданные доселе акции, перформансы, шокируя своими представлениями публику, а также создавая фотомонтажи и коллажи (новый вид искусства на тот момент), в которых они показывали абсурдность общественного развития. Весь эпатажный облик дадаистов, казалось бы, шел в полное противоречие с академической традицией прошлого,

и, на первый взгляд, их антимодернистская по духу позиция может показаться странной и неожиданной. Однако при внимательном изучении дадаистских текстов в связке с историческим контекстом исследуемого периода становится понятно, что дадаисты выстраивали практически все свои суждения на оппозиции с экспрессионизмом, который по своей природе был чужд академизму.

Из всего этого явствует одно: поколение, видевшее войну, уже не могло найти адекватных форм художественного выражения, используя стилистику и эстетику экспрессионизма с его интересом к внутренней жизни индивида, экзальтированностью, мистикой и гиперболизированными формами. Значительную часть немецких художников тянуло теперь к отражению реальной жизни, с ее многочисленными перипетиями, дающими основу для творчества. Часть из них могла иронизировать и насмехаться над реалиями Веймарской Республики, как это делали дадаисты, – другие же стремились запروتokolировать «объективную» реальность через натуралистическую трактовку предметов, чем и выделялись представители новой вещественности (часть из которых была бывшими дадаистами). Так или иначе фокус творчества художников начала 1920-х годов был нацелен на текущие события общественной жизни, а следовательно, сами художники находились в активном поиске новых средств художественной выразительности. Здесь важно понимать, что именно в этом идейно-художественном контексте зарождается неподдельный интерес немецких художников к современному итальянскому искусству, привлекавшему своей классицистической строгостью и ясностью, а главное, апелляцией (пусть и хорошо завуалированной) к современности.

В своей знаменитой статье «Возврат к ремеслу», опубликованной еще в 1918 году в журнале *Valori plastici* [11, с. 83–84], Джорджо де Кирико предстает перед читателем как консерватор, сокрушающийся о том, что авангардные течения Европы свели на нет значение рисунка в живописи, а также все традиционные штудии, необходимые в прошлом для создания качественного произведения искусства. Де Кирико ностальгирует о канувших в лету художественных цехах и артелях, где качество той или иной работы проверялось на нескольких уровнях, отсеивая недостойные образцы, а также о тех временах, когда на создание произведения у художников уходило

как минимум несколько месяцев. Де Кирико убежден, что будущее всего искусства будет невозможным без возврата к ремеслу, то есть к мастерству, предполагающему наличие у художника академической выучки и знания всего технологического процесса создания картины в мельчайших подробностях. Он также критикует коммерциализацию искусства и работу дилеров, которая основана на конвейерном принципе, что значительно снижает техническое качество произведений и заставляет художников подстраиваться под конъюнктуру рынка. Статья была опубликована на два года раньше вышеупомянутой коллективной статьи дадаистов «Законы живописи», а потому идейное влияние итальянских художников на немецкий художественный контекст очевидно.

Схожие взгляды можно найти в текстах Георга Гросса, в частности, в статье «О моих новых картинах», которая вышла в 1921 году в журнале *Das Kunstblatt* [8], он пишет о своем интересе к творчеству Карло Карра, хотя и одновременно признается в том, что его настораживает в работах итальянца «излишняя метафизичность и буржуазная постановка проблемы» [8 с. 17]. Идейное сходство прослеживается у Гросса и с де Кирико: в статье «Несколько слов о немецкой традиции» [16, с. 499–502] он критикует современные ему реалии художественной жизни, в которых шла полным ходом коммерциализация искусства, а мода на арт-рынке на авангардные течения ставила художников в определенные стилевые рамки, если они хотели быть успешными и продаваемыми. Здесь Гросс придерживается позиции, что «лучше быть художником второго эшелона, но зато выразить в своем творчестве национальное своеобразие» [16, с. 502], и призывает своих коллег обратиться к мастерам Северного Возрождения в лице Босха, Брейгеля, Альтдорфера и Дюрера, чтобы возродить «достойную традицию рисунка и живописи» [16, с. 502]. Примечательно, что куратор первой выставки новой вещественности Г. Хартлауб в предисловии к каталогу в 1925 году отметил тот факт, что отличительной чертой художников постэкспрессионизма является стремление к «правде и ремеслу» [16, с. 493].

Таким образом, идейные переключки дадаистов с представителями метафизической живописи подтверждают тезис о сходстве художественного контекста двух стран, где довольно ярко проявилась консервативная реакция на авангардные течения. Исследователи

здесь верно отмечают характерную для всего европейского искусства 1920-х интернациональную тенденцию «призыва к порядку» [3, с. 202], которая особенно ярко проявила себя во Франции, Италии и Германии.

Художественная практика: от манекена к манекену

Влияние итальянского искусства на немецкое не ограничилось лишь идейным аспектом, а проявилось как в композиционно-стилевых, так и в сюжетных заимствованиях. Образы обезличенных манекенов, главных персонажей метафизической живописи, были перенесены Г. Гроссом, Р. Шлихтером, Р. Хаусманом в собственные работы для демонстрации своих взглядов на общественное развитие. Если в итальянской *pittura metafisica* манекены служили метафорой отчуждения личности, ее бесконечного одиночества на фоне мертвых архитектурных кулис, то в немецкой живописи и графике образ манекена служит уже для выражения других идей и наполняется острым социальным смыслом.

И в немецком, и в итальянском искусстве тех лет главным пространством для развертывания сюжета является город. Разнообразные музы, мифологические персонажи, трактованные как манекены, равно как и скульптуры, одиноко стоящие на подмостках, – все они пребывают у Карра и де Кирико именно в городском индустриальном пространстве (отсюда постоянный атрибут нового мира – дымовая труба завода, присутствующая и у итальянцев, и впоследствии у немцев), чтобы подчеркнуть несоответствие современной жизни с образами «прекрасной эпохи» – античности и Ренессанса.

Гросса и его друзей ностальгия по прошлому как раз волновала мало, однако что немецких художников интересовало, так это проблема механизации общественной жизни, с одной стороны, а с другой – массовое индустриальное общество, в котором человек нивелируется до марионетки или робота. Как отмечает немецкий историк искусства Виланд Шмидт, «Манекены де Кирико и Карра он [Гросс] помещает в систему общественных отношений...» [11, с. 22], и таким образом их метафизический смысл заменяется социальным. Исследовательница дадаизма Ханна Бергиус также пишет следующее: «Под влиянием метафизической школы де Кирико манекен символизировал как ут-



Илл. 1. Дж. де Кирико.
Беспокойные музы. 1918.
Х., м. Частная коллекция

вердившиеся социальные реалии, так и радикальную повсеместную деиндивидуализацию „нового человека“» [15, с. 3–72].

В уже упомянутой выше статье «О моих новых картинах», которая сопровождалась иллюстрациями недавних работ художника, Гросс объясняет читателям цели своего творчества в условиях современных реалий, которые создают «нового человека». Он отмечает, что человек в его работах «изображается не ради исследования его психологического состояния, а как механическое, коллективное понятие», поскольку «индивидуальная судьба сегодня не имеет значения» [8,

с. 14]. Здесь же Гросс признается, что стремится «достичь простого и ясного стиля» [8, с. 12], а также «быть понятным каждому» [8, с. 12].

Однако парадоксальным образом цикл Гросса, который создан под влиянием итальянской живописи (некоторые исследователи называют его «конструктивистским»)⁽¹⁾, получился наиболее неоднозначным с точки зрения его интерпретации. Главные герои этого цикла – деперсонифицированные фигуры, сконструированные из первоформ – круга, цилиндра, куба. Цветовая гамма здесь также редуцирована до нескольких сдержанных тонов. Гросс отсекает метафизический смысл, заложенный в работах итальянских современников, используя лишь стилистические и композиционные приемы итальянских художников: так, по немецким улицам со зданиями, построенными в стилистике функционализма, гуляют обезличенные марионетки, одетые в современные костюмы (акварели «Берлин С», «Якобштрассе»). Здесь создается ощущение, что пространство будто бы сжимается вокруг персонажей, которые лишены своей воли и бесцельно, словно по инерции, бродят потерянные по однотипным и унылым улицам города.

Политические отсылки можно найти в работе «Республиканские автоматы», где изображены два безликих робота с протезами. Один из них носит железный крест – отличительный знак ветерана войны, рядом с телом которого работают шестеренки, заставляющие из его пустой головы вылетать слова «1,2,3. Ура». Второй персонаж – одетый по моде буржуа с котелком на голове, с протезными конечностями, серийным номером на лице и флагом Германии в правом протезе. Оба персонажа стоят на городской улице с функциональными строениями, из-за крыш домов виднеется в очередной раз дымовая труба. Здесь Гросс в лице протезированных роботов высмеивает обывателей, ставших жертвами политической пропаганды СМИ, в результате чего они механически скандируют ура-патриотические лозунги, не понимая реальной политической ситуации.

(1) Здесь не следует усматривать влияние советского конструктивизма. На каждую работу данного цикла Гросс ставил штамп: «Сконструировано: Георг Гросс». В связи с этим некоторые немецкие исследователи называют этот цикл «конструктивистским» [1, с. 88–90].



Илл. 2. Г. Гросс. Без названия.
1920. Х., м. Дюссельдорф,
Художественное собрание земли
Северный Рейн – Вестфалия

Гросс затрагивает в своем цикле проблему утраты индивидуальности, доминирования коллективного начала над личностным, обывательского конформизма.

Серию акварельных работ по смысловому принципу замыкает картина «Без названия», которая венчает размышления художника о жизни в современном городе. Торс манекена с ампутированными конечностями, одетый в мужской костюм, стоит на пьедестале посреди пустынной улицы, являясь своего рода памятником жителю метрополии: его инвалидность является следствием его интеллектуальной неполноценности. Холодная и строгая геометрия города довлеет над

персонажем, подчеркивая его беспомощность, а также безвыходность всей ситуации в целом.

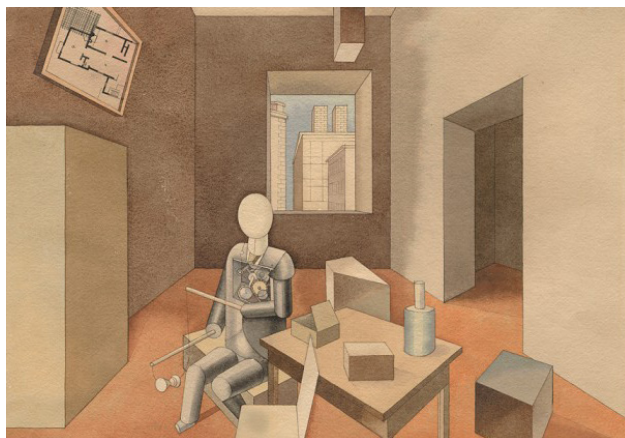
Неоднозначны еще две другие акварели Гросса «Новый человек» и «Игрок в диаволо». Новый человек изображен у Гросса как инженер, который в своей стерильной мастерской бодро идет к доске с изображением чертежа двигателя. Инженер сконструирован из стереометрических частей и показан спиной к зрителю. В мастерской также можно увидеть помимо технического инвентаря (вингель, транспортир) еще и боксерскую грушу – признак здорового тела и духа инженера, строителя нового общества. Здесь проявляется увлечение художника теориями социалистического переустройства мира, а анонимность инженера трактуется в данном случае в положительном ключе, как пример для подражания другим.

«Светлый здоровый работник коллективного общества» [8, с. 14], – так характеризует Гросс героев своих работ в статье. Тем не менее некоторые исследователи отмечают, что, несмотря на заявленный в работе программный оптимизм автора, остается непонятным, является ли «новый человек» героем нового общества или же жертвой цивилизационного прогресса [9, с. 153]. Скептицизм ученых небезоснователен, учитывая тот факт, что «новый человек» формально трактуется Гроссом точно так же, как и его марионеточные жители метрополии. Впрочем, для самого Гросса данная оппозиция «герой – жертва», скорее всего, не была актуальна, поскольку его художественная логика, опиравшаяся на тот момент на дадаизм, подразумевала фиксацию происходящих событий со значительной долей иронии и сарказма, в которой роли как «героев», так и «жертв» были сильно утрированы.

Последняя работа из цикла Гросса – «Игрок в диаволо» также не внушает чувства оптимизма зрителю. Игрок представлен как обезличенный робот, внутри которого крутятся шестеренки. Он сидит на полу комнаты, наполненной разного рода предметами геометрических форм. Из окна открывается «живописный» вид на типичные функциональные здания города. На одной из стен висит некая схема, которая напоминает в очередной раз, что все происходит не по случайной воле героя, а по заранее продуманной автоматизированной схеме. Игра в диаволо – это по своей природе игра с тысячами возможностей развития событий, однако здесь мы видим обратное: механизм внутри игрока-робота приводит в движение его руки, и – унылая игра



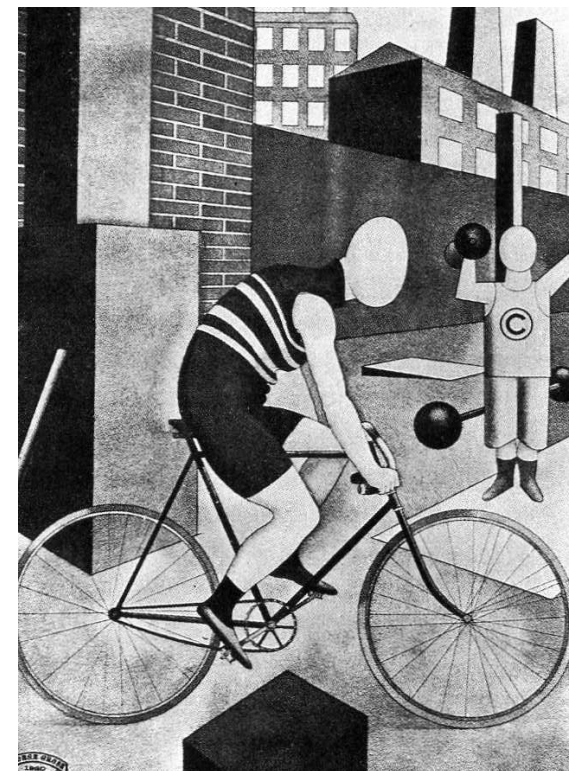
Илл. 3. Г. Гросс. Новый человек. 1921. Бумага, акварель. Утеряна



Илл. 4. Г. Гросс. Игрок в диаволо. 1921. Бумага, акварель. Частная коллекция

начинается. В результате сама идея спонтанности и свободы выбора, заложенная в игре, полностью нивелируется до автоматизированного процесса.

Таким образом, стремления Гросса быть понятным и доступным массовому зрителю, которые были заявлены в его программной статье о творчестве, в рассматриваемом цикле не нашли должного воплощения, – вместо этого художник создал работы, которые не поддаются однозначной интерпретации. Их следует рассматривать скорее как выражение идейных воззрений художника и его раздумья над теми противоречиями, которыми была чревата общественная жизнь начала 1920-х годов. Подтверждение этого факта можно найти в его автобиографии, где он с высоты времени пишет о своем прошлом, когда он был увлечен левыми теориями: «Согласно этой теории все, что я должен был делать, так это распространять знания и наблюдать, как непросвещенные становились просвещенными. Мои друзья были решительно настроены искоренить все иррациональное, мистическое, туманное или сентиментальное и заменить это своими статистическими объяснениями истории и диалектическим материализмом. Они были насквозь рационалистами с непоколебимой верой в разумность масс.



Илл. 5. Г. Гросс. Езда на велосипеде и тяжелая атлетика. Эскиз. Бумага, акварель. Утерян

И они полностью с благословения Маркса отрицали факт того, что массы склонны верить легендам, а не цифрам и чистому разуму» [6, с. 155].

Пожалуй, единственный пример, когда Гросс довольно прямолинейно изложил свои взгляды, используя стилистические приемы *pittura metafisica* – это два акварельных эскиза для росписи гимнастического зала Союза рабочего спорта, которые были опубликованы журнале *Der Ararat* в 1921 году [17, с. 274–275]. Первый из них называется «Езда на велосипеде и тяжелая атлетика», а второй «Ритмичное обновление через бокс и бейсбол».

Предполагалось, что обе росписи будут находиться напротив друг друга в гимнастическом зале и как бы противопоставлены одна другой. Первый эскиз Гросса посвящен пролетарскому спорту: на нем

изображены два спортсмена, занимающихся спортом на открытом воздухе в городском пространстве (ездой на велосипеде и тяжелой атлетикой соответственно). Спортсмены предстают в очередной раз как обезличенные персонажи, олицетворяя собой тот самый тип «здорового работника коллективного общества», о котором Гросс писал в вышеупомянутой статье 1920 года.

Второй эскиз связан с буржуазным спортом, которым занимаются в закрытом помещении. Речь идет о бейсболе и боксе, мода на которые пришла в Германию, как и многое другое, из США. Герои эскиза также трактованы предельно обобщенно: спортсмен на заднем плане в зале, богатый буржуа во фраке и цилиндре на переднем плане, который, по всей видимости, является зрителем и занимает таким образом пассивную позицию наблюдателя, а рядом с ним на балюстраде сидит обнаженная натурщица с драпировкой – все это атрибуты мира, постепенно уходящего в прошлое. К данным работам Гросса, несмотря на их идеологическую прямолинейность, все же нельзя относиться с полной серьезностью и видеть в них программные заявления художника, – в них присутствует изрядная доля иронии автора, который «диалектически» делит спорт на «пролетарский» и «буржуазный».

Примечательно, что тема спорта появлялась чуть ранее и у Карра: так, например, в его работах «Дочь Запада», «Метафизическая муза» мы видим женский манекен с теннисной ракеткой, что символизировало насмешку над образом современной эмансипированной женщины («новой музы»), которая, вторя англо-саксонской моде, играет в теннис и ведет активный образ жизни [15, с. 4–54]. Таким образом, ирония, проявившаяся и в работах Гросса и Карра на тему спорта, сближает их произведения не только тематически, но и в некотором смысле идейно.

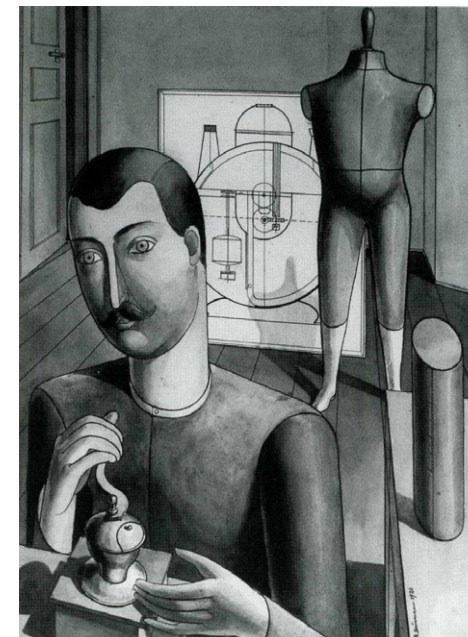
Схожие образы обезличенных персонажей, навеянных итальянской живописью, можно найти и у коллеги Гросса – Рауля Хаусмана. Его акварель 1920 года «Поэт Кутшенбах сочиняет» показывает поэта, который словно в трансе крутит кофемолку и, по всей видимости, сочиняет стихи. На заднем плане Хаусман изображает безголовый манекен на фоне большой схемы-чертежа. Тело самого поэта также будто бы собрано из первоформ и отличается геометризмом.

Как и «нового человека» Гросса, поэта интересует механика мира, и он находит вдохновение в монотонном механическом звуке кофемолки. «Поэзия настоящего нашла новую объективность вещей



Илл. 6. К. Карра. Метафизическая муза. 1917. Х., м. Пинакотека Брера. Милан

Илл. 7. Р. Хаусман. Поэт Кутшенбах сочиняет. 1920. Бумага, акварель. Музей промышленности и искусства. Сент-Этьен



в жизненном пространстве» [4, с. 177] – писал Хаусман в одной из своих статей. Так или иначе, данная работа отражает эксперименты Хаусмана в области фонетической поэзии и звука, а манекен с чертежом подчеркивает идею автоматизма творчества, которая обретет особую популярность в среде сюрреалистов.

Другая работа художника этого же года «Инженеры» еще в большей степени соответствует стилистике итальянской живописи: Хаусман практически без изменений переносит героев де Кирико и Карра в свой акварельный рисунок, одев их, правда, в современные деловые костюмы с галстуками. Три обезличенных инженера стоят на средневековой площади, погруженные в свои технические расчеты: один из них держит в руках длинную линейку и стоит на ящике словно на театральных подмостках.

Искаженная перспектива рисунка, замкнутое пространство площади, деперсонификация и загадочность представленных фигур, – все это явные следы итальянского влияния. Однако, несмотря на внешнее стилистическое сходство, в данной работе опять-таки отсутствует метафизический смысл и ностальгия по прошлому, поскольку ее главные герои – это инженеры, «новые люди», строители будущего. В данной акварели отражаются интересы Хаусмана, как и его коллег-дадаистов, к инженерному делу. «Целесообразность чертежей инженера представляет собой гораздо лучшую модель для подражания, чем бесконтрольная мешанина каббалы, мистики и экстаза» [8, с. 14], – говорится в статье его ближайшего соратника Гросса. Тематически здесь Хаусман вновь выстраивает оппозиции к экспрессионизму, поскольку сам образ инженера, подразумевающий



Илл. 8. Р. Хаусман. Инженеры. 1920. Бумага, акварель, чернила, коллаж. Израильский музей



Илл. 9. Р. Шлихтер. Дада-мастерская на крыше. 1920. Бумага, акварель. Галерея Нирендоф. Берлин

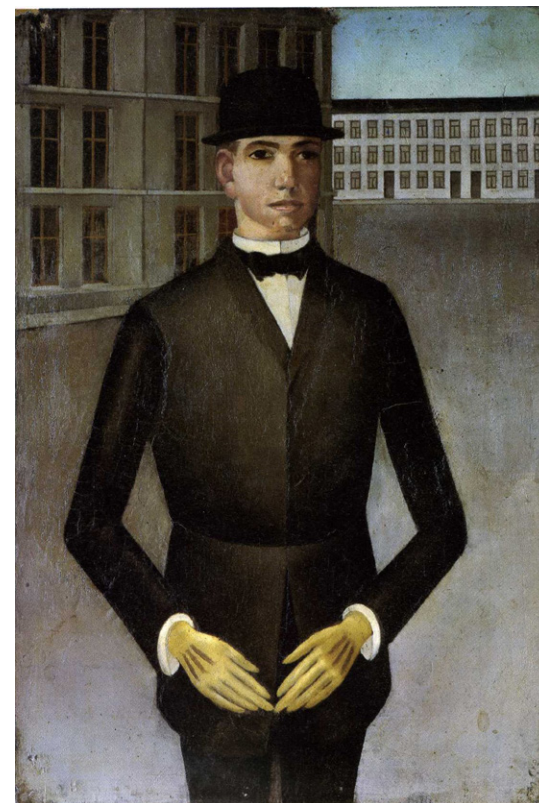
под собой четкость, техничность, ясность и сухость, никогда бы не привлек художников-экспрессионистов.

Нельзя не упомянуть известную работу Рудольфа Шлихтера «Дада-мастерская на крыше» 1920 года, которая также отражает увлечения художника метафизической живописью.

Акварель до сих пор вызывает споры относительно того, как ее следует интерпретировать. Существует большая вероятность, что художник намеренно наполнил картину двусмысленными персонажами, сохранив таким образом дух таинственности, присущий *pittura metafisica*. Шлихтер изображает мастерскую на крыше дома с видом на типичный большой город. В композиции картины также нарушена традиционная линейная перспектива и присутствует несколько точек зрения.

Предполагаемый художник сидит в белом халате и газовой маске перед пустым мольбертом, на пьедестале стоит натурщица, а рядом с ней сидит манекен с ампутированными руками. В мастерской находится еще один прозрачный торс манекена, который демонстрирует внутренние органы человека. Другие посетители мастерской – два состоятельных буржуа и дама, причем у одного из мужчин отсутствует рука. Слева стоит растерянная девочка с ведерком, а на переднем плане можно наблюдать фигуру мужчины, лицо которого полностью закрыто противоголозом. Зритель видит только торс загадочного человека. Мастерская наполнена чертежными линейками и геометрическими фигурами, которые можно также найти и в рассмотренных выше акварелях Гросса. Создается впечатление, что все персонажи застыли в неестественных позах таким образом, что искусственные тела можно легко перепутать с живыми. Некоторые исследователи усматривают в акварели пародию на картину Густава Курбе «Мастерская художника» [5, с. 53], ссылаясь на их композиционное сходство. В любом случае, что бы ни зашифровал в данной работе автор, ее внимательное изучение позволяет предположить, что Шлихтера волновала проблема тесного переплетения природного и искусственного начала в современной жизни, а также моральная неполноценность личности, физические недостатки которой являются лишь индикаторами внутренней пустоты. Присутствие манекенов в данной работе несет в себе вновь социальный смысл, оставляя за скобками метафизическую нагруженность итальянской живописи.

Новый тип человека был интересен не только дадаистам: так, например, кельнский художник Антон Редершайдт в начале 1920-х представил свою версию этого образа. Его молодой человек в черном строгом костюме и шляпе на фоне мертвого, опустелого города – типичный персонаж для творчества художника в 1920-е годы. Портрет молодого человека является одновременно и обобщением, поскольку передает общие настроения молодого поколения на тот момент, и отсылкой художника к самому себе, так как внешнее сходство автора с героем его картин очевидно. В работах Редершайдта данного периода можно также распознать стилистическое влияние *pittura metafisica*: например, в картине «Молодой человек с желтыми перчатками» видны искаженная перспектива пространства, приверженность строгой геометрии форм, сдержанный скупой колорит.



Илл. 10. А. Редершайдт. Молодой человек с желтыми перчатками. 1921. Х., м. Частная коллекция

Отсылки к итальянской живописи прослеживаются и тематически – безлюдный, словно вымерший город, пустые площади и улицы. Данного персонажа Редершайдта тоже можно назвать своеобразным «новым человеком», типичным жителем метрополии 1920-х годов, поскольку здесь чувства бесконечного одиночества, неприютности мира и отчуждения людей друг от друга получили совсем иное выражение, чем в экспрессионизме. Молодой человек, предоставленный сам себе, находящийся как бы в социальном вакууме, является выражением нового послевоенного мировоззрения, несшего в себе печать пессимизма. У Редершайдта не найти манекенов или марионеток, однако его герои сами словно превращаются в них, – очоленные, безвольные, бесконечно одинокие (даже если они не одни), они воплощают

собой новый тип людей, которые уже не кричат от ужаса, как герои экспрессионистских полотен, а закрываются от мира и замыкаются сами в себе навсегда.

Заключение

В ходе анализа были выявлены идейные, стилистические и тематические переключки немецкого искусства 1920-х с современным на тот момент искусством метафизической школы. Не случайно один из первых исследователей искусства 1920-х годов Франц Роо еще в 1925 году дал общее название стилистическим тенденциям творчества целого ряда европейских художников под общим названием «магический реализм» [12]. В его книге соседствовали Пикассо, Дерен, де Кирико, Карра, Редершайдт, Руссо, Гросс, Дикс, Шлихтер и многие другие европейские художники, в творчестве которых Роо нашел следы неонатурализма. Такие международные выставки, как «Тенденции 1920-х годов» 1977 года [15], «Реализм: 1919–1939. Между революцией и реакцией» 1981 года [11] и совсем недавняя «Сюрреалистическая вещественность», проходившая в Берлинской национальной галерее в 2016–2017 годах [14], также вписывают немецкое искусство в интернациональный контекст и выявляют общие черты, характерные для всей эпохи «призыва к порядку».

Для итальянского и немецкого искусства исследуемого периода общими чертами была опора на рисунок, техничность исполнения, схожие принципы построения пространства, сдержанная цветовая гамма, создание ирреальной и загадочной атмосферы произведений. Обе стороны проявляли интерес к искусственной, городской среде, которая является главным жизненным пространством для героев картин. В упоминавшихся выше работах нет места природе, естественной среде обитания человека, такой средой становится «вторая природа» – культурное, созданное человеком пространство, которое полностью заменяет ему изначальное. Место человека в этом космосе также меняется: в итальянской живописи он органично вписывается в мир вещей и сам приобретает онтологический статус вещи, которая ставится теперь в один ряд с другим артефактами. На почве немецкого искусства человек превращается скорее в безликого манекена, представляя собой тип «нового человека», который в отличие от «нового человека» экспрессионистов уже не воплощает утопический идеал. Здесь он либо выполняет волю

«другого» (марионетки Гросса), либо как автомат зациклен на выполнении конкретной, четкой задачи (инженер Гросса, поэт и инженеры Хаусмана), либо превращается в безвольного, апатичного, зацикленного на самом себе персонажа (герой Редершайдта). В отличие от работ Карра и де Кирико, которые хоть и отсылают зрителя к современности, но носят все же более умозрительный и вневременной характер, для немецкого искусства характерна острая политическая ангажированность, злободневность, тяга к левым идеям и теориям по переустройству мира (Гросс был какой-то период членом КПП).

Что касается консерватизма немецкой и итальянской сторон относительно развития современного искусства, то вдумчивый зритель увидит, что как бы ни старались художники вернуться назад к ремеслу и традиции, все их творчество показывает, что их произведения создали новую художественную реальность, кардинально отличавшуюся от искусства прошлого. Через осмысление процессов общественного развития в кризисные для европейской цивилизации моменты и немецкие, и итальянские художники создали свой вариант видения мира и места человека в нем.

Список литературы:

- 1 Альманах дада / Науч. подгот. изд. М. Изюмской; Пер. с нем. и фр. яз. под ред. М. Изюмской и М. Головановской. Под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2000. 205 с.
- 2 Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / Отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С.К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 559 с.
- 3 Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. М.: Ад Маргинем, 2015. 816 с.
- 4 Хаусман Р. По мнению Дадасофа / пер. с нем. Т. Набатникова, М. Кузнецова, К. Дудаков-Кашуро; пер. с франц. М. Лепилова. М.: Гилея, 2018. 352 с.
- 5 Crockett D. German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1999. 240 p.
- 6 George Grosz. Berlin – New York. Ausst. Kat. Berlin und Düsseldorf, 1995. 590 S.
- 7 Grosz G., Schlichter R., Heartfield J., Hausmann R. Die Gesetze der Malerei // Hannah Höch Archive. Berlinische Galerie. 1920.
- 8 Grosz G. Zu meinen neuen Bildern // Das Kunstblatt. 1921. Heft 5. S. 10–16.
- 9 Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus / Ausst. Kat. München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980.
- 10 Manifeste, Intentionalität / ed: van den Berg H., Grüttemeier R. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi (Avantgarde Critical Studies 11). 1998.
- 11 Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939 / Ausst. Kat. Centres Georges Pompidou, Paris / Staatliche Kunsthalle, Berlin. München. 1981.
- 12 Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei / Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. 134 S.
- 13 Schreyer L. Der neue Mensch // Der Sturm, X (1919). S. 18–20.
- 14 Surreale Sachlichkeit. Werke der 1920er und 1930er Jahre aus der Nationalgalerie / Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin. 2016.
- 15 Tendenzen der 20er Jahre / Ausst. Kat. 15th European Art Exhibition. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1977.
- 16 The Weimar Source Book / ed: A. Kaes, M. Jay and E. Dimenberg. Berkeley u. a. 1994.
- 17 Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik / Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin. 1977.

References:

- 1 *Al'manah dada* [Dada anthology]. Edited by S. Kudryavceva. Moscow, Gileya Publ., 2000. 205 p. (In Russ.)
- 2 *Dadaizm v Cyurihe, Berline, Gannovere i Kyol'ne: Teksty, illyustracii, dokumenty* [Dada in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne: texts, illustrations, documents]. Edited by K. Shuman. Moscow, Respublika Publ., 2002. 559 p. (In Russ.)
- 3 *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism]. H. Foster, R. Krauss, Y. Bois, B. Buchloh, D. Joselit. Moscow, Ad Marginem Publ., 2015. 816 p. (In Russ.)
- 4 Hausman R. *Po mneniyu Dadasofa* [On Dadasof's view]. Moscow, Gileya Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
- 5 Crockett D. *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924*. University Park, Pa. Pennsylvania State University Press. 1999. 240 p.
- 6 George Grosz. *Berlin – New York*. Ausst. Kat. Berlin und Düsseldorf, 1995. 590 S.
- 7 Grosz G. Schlichter R., Heartfield J., Hausmann R. *Die Gesetze der Malerei*. Hannah Höch Archive. Berlinische Galerie. 1920.
- 8 Grosz G. Zu meinen neuen Bildern. *Das Kunstblatt*. 1921. Heft 5. S. 10–16.
- 9 *Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. 1980.
- 10 *Manifeste, Intentionalität*. Eds. van den Berg H., Grüttemeier R. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi (Avantgarde Critical Studies 11). 1998.
- 11 *Realismus: zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*. Ausst. Kat. Centres Georges Pompidou, Paris / Staatliche Kunsthalle, Berlin. München, 1981.
- 12 Roh F. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1925. 134 S.
- 13 Schreyer L. Der neue Mensch. *Der Sturm*, X (1919). S. 18–20.
- 14 *Surreale Sachlichkeit. Werke der 1920er und 1930er Jahre aus der Nationalgalerie*. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin. 2016.
- 15 *Tendenzen der 20er Jahre*. Ausst. Kat. 15th European Art Exhibition. Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1977.
- 16 *The Weimar Source Book*. Eds. A. Kaes, M. Jay and E. Dimenberg. Berkeley u. a. 1994.
- 17 *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin. 1977.